

## Глоссарий

**Актерская деятельность** – профессиональная творческая деятельность в области исполнительских искусств, состоящая в создании сценических образов (ролей), вид исполнительского творчества. Исполняя определённую роль в театральном представлении, актёр как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле. Путём воздействия на зрителя во время спектакля создаётся особое игровое пространство и сообщество актёров и зрителей.

**Александринский театр** (полное официальное название — Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский), в просторечии — Александринка, Пушкинский театр) — петербургский театр, один из старейших драматических театров России, сохранившихся до нашего времени. Первый постоянный публичный театр в России был основан по указу императрицы Елизаветы Петровны 30 августа (10 сентября) 1756, первоначальное название — «Русский театр для представлений трагедий и комедий». Труппу возглавил «отец русского театра» Фёдор Волков, директором театра стал драматург А. П. Сумароков. С 1759 года театр получил статус придворного. С 1832 года театр стал называться Александринским. Название было дано в честь супруги императора Николая Первого Александры Фёдоровны. На протяжении всего XIX века театр был флагманом театральной жизни столицы, в стенах этого театра рождалась история русской театральной культуры. Далее подробно можно прочитать на <https://alexandrinsky.ru/o-teatre/istorija-teatra/>

**Английская драма** – зародилась в недрах средневековой культуры и в церковных обрядах; сначала это была символическая пантомима, описывающая литургию и украшающая службы на Пасху и Рождество Христово. Вскоре пантомима стала воспроизводиться вместе с текстом, написанным на латинском языке. Литургическая драма, которую разыгрывали церковнослужители, в X веке разделилась на несколько сенок. Эти сценки описывали главные события, непосредственно связанные с христианским календарём. Со временем драма ушла из церковных помещений и вышла на площадь; актёры стали принимать участие в представлениях, а латинский язык постепенно был забыт; вместо него стал употребляться местный. Миряне разыгрывали тип драмы, который впоследствии назвали мираклем (к нему имели отношение драматические сценки, описывающие какие-либо чудеса, совершённые святыми людьми). Потом появился ещё один тип драмы под названием моралите — аллегория Средневековья с одушевлёнными Пороком и Добродетелью; они боролись за души людей. Английская драма эпохи Возрождения появилась благодаря счастливому союзу двух начал — аллегорического дидактизма драмы средневековой Англии и итальянского гуманизма эпохи Возрождения. Этот процесс закончился во время 2-х последних десятилетий XVI века. В 1588 году драма Елизаветы I переживала расцвет. Начало комедии времён королевы можно было увидеть в интерлюдиях. В большей части комедий времён Елизаветы I есть комизм и низкое комикование, утончённый юмор и грубый фарс, а также романтизм и реализм. В первых шекспировских комедиях, таких как «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви» и «Сон в летнюю ночь», видно влияние Д. Лили, а также его предшественников; это просматривается в любовных историях и традиции фарса. Равновесие этих признаков можно увидеть в комедиях «Как вам это понравится» и Двенадцатая ночь; в этих произведениях идеалы выражают противопоставление реальной жизни.

**Английский романтический театр.** Экономический переворот конца XVIII в. изменил социальную структуру английского общества. В стране появился промышленный пролетариат и буржуазия — два антагонистических класса, вступивших между собой в

классовую борьбу раньше, чем в других странах. В первой половине XIX в. английская буржуазия продолжала вести захватнические войны, прикрываясь лживыми заявлениями, что Англия борется за свободу других народов. Тяготы военного времени и последствия экономического кризиса, разразившегося сразу за наполеоновскими войнами, ухудшили и без того тяжелое положение английских трудящихся. В стране возникали волнения, на которые правительство отвечало репрессиями, политическими процессами, законами против печати. Английский романтизм развивался в основном в первое тридцатилетие XIX в., когда Англия стала одним из оплотов европейской реакции. Романтизм в Англии, как и в других странах, состоял из двух течений — революционного романтизма, представителями которого были поэты Байрон и Шелли, и консервативного, тенденции которого нашли свое выражение у поэтов «Озерной школы». Новые формы искусства принесла в английский театр, переживавший период упадка, романтическая драма Байрона и Шелли. Достижением английского романтизма было то, что он вернул в литературу и театр человека в гуманистическом смысле слова. Естественным было в этот период широкое обращение в театре к произведениям Шекспира. Романтизм в актерском искусстве был представлен творчеством Э. Кина. Этот актер легендарной славы, человек короткой и трагической жизни, его искусство было гениальным выражением строя, порожденного европейской реакцией. Страстность этого бунта, идейная и нравственная бескомпромиссность художника, мучительные поиски положительного идеала и положительного героя делали искусство Кина таким близким Байрону — они были единомышленниками и соратниками.

**Античный театр** – театральное искусство Древней Греции, Древнего Рима, а также ряда стран Ближнего Востока, культура которых развивалась под сильным греческим влиянием в эпоху эллинизма — период, начавшийся в IV в. до н. э. (походы Александра Македонского) и завершившийся в 30 г. до н. э. завоеванием этих стран Римом. История античного театра охватывает почти тысячелетие (VI в. до н. э. — IV—V вв. н. э.). В эту пору возникло европейское театральное искусство в том его качестве, в каком оно живет сейчас: появилась драматургия, сформировались основные принципы актерского искусства, сценическая техника и основы оформления спектакля, возникли стационарные театральные сооружения.

**Антрепренёр** (фр. *entrepreneur* — предприниматель) — менеджер или предприниматель в некоторых видах искусства, содержатель либо арендатор частного зрелищного предприятия (театра, цирка и др.) — антрепризы. За рубежом антрепренёры именуются: менеджер (в Англии), импресарио (в Италии), продюсер (в США). Антрепренёры существуют с момента возникновения профессиональных групп. Известные антрепренёры России — С. П. Дягилев, В. Г. Воскресенский, П. М. Медведев, Н. И. Соболевичков-Самарин, В. М. Воронков, К. С. Винтер и А. И. Сибиряков.

**«Бучмовские» паузы.** Средства выразительности, используемые актером А. Бучмой. А. Бучма был не просто исполнителем, но и автором образа – и на экране, и на сцене: «Я люблю заполнять паузы действием, люблю работать с вещами, люблю молчать на сцене и считаю, что в этом и есть особая радость актерского творчества, в которой актер выступает не только как соавтор, как интерпретатор литературного материала, но и как самостоятельный художник». Подтверждением слов Бучмы может быть его театральная роль Макара Дибровы в одноименном спектакле по пьесе Корнейчука. Здесь актер действует по принципу скульптора, отсекая все лишнее. По пьесе, после убийства сына, должен был быть долгий монолог Макара. Однако Бучма увидел эту сцену по-своему: он берет в руки простреленную одежду своего сына, гладит рукой ткань, и кажется, будто маленький Петрусь заснул на руках у отца. Пальцы наталкиваются на дырки от пуля. И вдруг его глаза, полные скорби и сожаления, открываются, будто эти

пули попали в самого Макара. Он идет в дом, но, не доходя до крыльца, поднимает одежду вверх и с нечеловеческой силой горя и любви глухо говорит: «Сын мой, сын ...» и рыдает. Эта молчаливая сцена длилась четыре минуты, но она оказалась красноречивее и сильнее, чем драматический монолог. Как вспоминали современники, женщины в зале начинали рыдать вместе с героем, а мужчины нервно закуривали в партере.

**Веймарский классицизм** – направление в немецкой литературе, связанное с творчеством И. В. Гёте и Ф. Шиллера. История Веймарского классицизма, завершившего эпоху немецкого Просвещения, начинается с путешествия Гёте в Италию (1786-88) и переезда Шиллера в Веймар (1787), а оканчивается смертью Шиллера в 1805 году. Наиболее плодотворен период совместной деятельности Гёте и Шиллера в Веймаре (1794-1805). Веймарский классицизм был ориентирован на идеализированный (сложившийся в значительной степени под влиянием книги «История искусства древности» И. И. Винкельмана, 1764) образ античности: эстетическую норму Веймарский классицизм усматривал в завершенности, соразмерности и благородной простоте, присущих античной классике, а задачу искусства - в воспитании гармоничной и свободной, но в то же время способной к разумному самоограничению личности («Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, 1793-95, и др.). Программа Веймарского классицизма нашла художественное выражение в трагедии «Ифигения в Тавриде» (1787) и эпосе «Герман и Доротея» (1797) Гёте, в драматургической трилогии «Валленштейн» (1800) Шиллера, и др.

**Вертеп** (от ст.-слав. врьтъпъ, вьрътъпъ — 'пещера, ущелье'; укр. вертеп, батлѣйка, белор. батлѣйка — происходит от названия города Вифлеема) — народный кукольный театр, представляющий собой двухэтажный деревянный ящик, напоминающий сценическую площадку. В Россию вертепный театр проник в конце XVII — начале XVIII веков из Польши через Украину и Белоруссию. Название связано с первоначальными изображениями сенок о жизни Иисуса Христа в пещере, где его укрывали от царя Ирода. У украинцев, белорусов и русских представление делилось на две части: религиозную и бытовую. Со временем религиозная часть сокращалась и приобретала местный колорит, а репертуар расширялся и вертеп превратился в народный театр. В отличие от «театра Петрушки», управление куклами происходит снизу (Петрушка — перчаточная кукла).

**Драма** (гр. - действие) - один из трех основных родов художественной литературы (наряду с эпосом и лирикой), а также литературное произведение в форме диалогов и монологов (драматургия), предназначенное для исполнения на сцене. Драма в переводе с греческого - совершающееся действие. Основной жанр в драматическом театре. Драма относится одновременно к двум искусствам: театру и литературе. Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, трагикомедия.

**Драматургия** (гр. - теория) - искусство сочинения драмы. Пьеса или произведение литературы, переделанное для постановки в театре.

**Зонг** (нем, singen - петь), в эпическом театре песенные объявления о содержании предстоящих эпизодов В промежутках фабулы, к-рые создавали по ходу действия З., должно родиться, по мысли Б. Брехта, суждение о происходящих событиях. Принципиальное отличие брехтовского эпического театра от простодушного мюзикла в том, что он рассчитан не на эмоциональное, а на рассудочное восприятие, и именно с помощью З. этот эффект и достигается. В брехтовском спектакле муз. момент, когда актер выходит из образа и обращается к зрительному залу уже от своего лица, а не от лица персонажа. З. взвинчивают действие, изменяют его темпоритм, объединяют сцену и зрительный зал.

**Игрище** — игровая часть массового народного праздника, включающая ряжение, веселье, забавы, песни, потехи, пляски, собственно игры, состязания, хороводы и т.д.

**Инонациональная драматургия** – драматургия, относящаяся к творчеству других наций, народов (здесь употребляется относительно украинской драматургии).

**Искусство представления (школа представления)** – представление роли, внешняя форма проявления чувств с помощью приученных мышц. Механическое воспроизведение роли. Работа над ролью без затрат нервных и душевных сил. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством. Искусство представления основано на том, что в процессе длительных репетиций актёр испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актёр эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли.

**Исторические хроники** — жанровый раздел творчества Уильяма Шекспира, представляющий около трети всех его драматических произведений. Основной темой хроник Шекспира является процесс становления английской государственности через преодоление хаоса междоусобиц и приход к власти династии Тюдоров.

**Итальянский театр периода романтизма** был непосредственно связан с национально-освободительным движением. Новые идеи уже не могли быть выражены в традиционных устаревших формах классицистской трагедии. Отсюда бунт итальянских романтиков против нормативной эстетики классицизма и поиски новой драмы, способной наиболее полно и эмоционально выразить современные идеи и чувства. В условиях политической раздробленности страны и господства сил реакции литература и театр становились средством духовного объединения Италии. Для искусства Италии было важно создание героических образов, способных вдохновлять людей на борьбу и подвиги. Романтизм в Италии был достаточно устойчив, так как его порождали социально-исторические условия жизни. Романтизм не только оставался господствующим направлением в искусстве, но и определял своеобразие итальянского реализма. Жизнеспособность романтизма в итальянском искусстве объясняется еще и чертами национального характера, что выражалось в актерском искусстве. В театре для воплощения романтической драматургии нужен был романтический актер. А для этого нужно было создать новую школу актерского искусства, воспитать актёра-трибуна, актёра-гражданина. Эпоха требовала героико-патетического искусства. Новой, молодой Италии нужен был актер, способный зажигать сердца, заражать зрителя романтикой героических чувств и подвигов. Такой актер должен был выходить на сцену для выражения своего идейного и нравственного кредо, быть актером глубокого и искреннего переживания.

**Камерный театр.** Название происходит от английского англ. chamber и французского фр. chambre, что в переводе означает комната — небольшое по масштабам помещение. Произведения исполняются в небольшом театре и предназначены для узкого круга слушателей, зрителей. К.т. основан в 1914 г. режиссером А. Я. Таировым, с 1920 академический. Провозгласив эстетическую независимость театра как вида искусства, стремясь к синтетическому творчеству, воспитанию актёра — виртуозного мастера всех театральных жанров и форм, Камерный театр тяготел к «чистым» жанрам — трагедии и комедии. Среди постановок: «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского (1916), «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока и «Федра» Ж. Расина (1922), «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского (1933), «Мадам Бовари» по Г. Флоберу (1940). Ведущая актриса — А. Г.

Коонен. В 1949 Таиров был отстранён от руководства театром, в 1950 в обстановке «борьбы с космополитизмом» театр был закрыт, часть труппы вошла в Московский драматический театр им. Пушкина.

Камерный театр Таирова можно со всем основанием отнести к театру эстетическому – все принципы эстетического театра в его постановках были осуществлены с максимальной полнотой, а многие из них переосмыслены. Основу самодовлеющего и яркого театрального искусства Таиров видел в актере. А сами его представления об актере опирались на сохранившиеся в театральной традиции сведения об актере «эпохи расцвета театра». Все средства театральной выразительности были подчинены режиссером его представлению об этом особенном специфическом актерском искусстве. Именно этим театр Таирова отличался от «условного театра», каким он сложился в начале века – в «условном театре» актер был «марионеткой» режиссера, его искусство было подчиненным «идее», музыке, изобразительным началам театра и т.д. Таиров исходил из того, что актер и его тело – реальные, а совсем не условны. Но из этого не следовало, что Таиров создает реалистический театр – он говорит о «неореализме», то есть не о жизненном реализме, но о реализме искусства. Все составные театра – музыка, декорация, литературное произведение, костюм – должны прежде всего, по его мнению, служить актеру для наибольшего раскрытия именно его мастерства. Литературная драма для Таирова была источником, но не самоценным произведением. Именно на ее основе театр и должен был создать "свое, новое, самоценное произведение искусства". Все и вся должны были стать слугами актера. В Камерном театре была произведена еще одна реформа, связанная с устройством сцены. Таиров считал, что в обычных спектаклях существовало противоречие между трехмерным телом актера и двухмерностью декорации. А потому Камерный театр строит объемные пространственные декорации (трехмерные), цель их – предоставить актеру «реальную базу для его действия». В основу декораций положен принцип геометрический, так как геометрические форсы создают бесконечный ряд всевозможных построений. Декорация театра всегда словно "изломана", она состоит из острых углов, возвышений, разнообразных лестниц – тут для актера открываются большие возможности для демонстрации ловкого владения своим телом. Художник в Камерном театре становится строителем вместо привычного живописца. Итак, спектакли Камерного театра – это «театральная жизнь, с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами».

**Классицизм в актерском искусстве.** Театральное творчество теперь именуется искусством декламации (благозвучное чтение стихов, пластика жестов, движений). Так принцип «облагороженной природы» уже определял не только драматургию классицизма, но и манеру ее сценической интерпретации. Считалось, что художественность игры актера прямо зависит от благородства его декламационной манеры. Вместе со светским изяществом классицистская эстетика требовала укрупненного плана игры, героизации и монументальности образа. Но преувеличения классицистской школы не имели ничего общего ни с мистериальным неистовством, ни с повышенной эмоциональной напряженностью игры актеров шекспировского театра; в классицистском театре масштабы и страстность исполнения получали гармоническую и эстетизированную форму и выражались в музыкальной напевности декламации, в эффектных переходах от бурных пассажей к лирическому шепоту.

Классицистский актер действовал, переживал, но не перевоплощался. Во всех ролях он оставался самим собой, и поэтому для каждого литературного типа подбирали исполнителей, соответствующих психическим и физическим данным персонажа. В результате такого подбора возникали театральные амплуа. Роли царей и героев исполняли статные актеры с благородным и сильным голосом; любовников играли люди чувствительные, способные легко воспламеняться страстями; тиранов – люди, обладавшие сильным темпераментом, порывистые и волевые; отцов – рассудительные и

благообразные и т.д. Личный характер актера становился характером театрального героя, но эти личные черты подвергались очистительному воздействию искусства. Классицисты призывали подражать природе, но тут же замечали, что моделью должна служить не всякая природа, а «прекрасная природа». От актера ждали волнующих переживаний, но тут же добавляли, что его непосредственные чувства должны быть облечены в изящную, гармоническую форму. Поэтому декламация в значительной степени подчинялась законам музыки, а движения – законам пластики. Эта идеальная форма становилась абсолютным канонem. Каждая страсть имела свою раз и навсегда найденную форму. Актеры должны были предельно точно усвоить эту форму. И какие бы роли актер ни играл, он должен был выглядеть красивым импозантным человеком. Таким образом, актер должен был иметь идеальные внешние данные, обладать красивым, звучным голосом, способным на всякие модуляции, и выразительной пластикой. Нормативная эстетика сценической игры основывалась на положении Цицерона: «Каждое движение души имеет свое естественное выражение в голосе, мимике и жесте». Определяя для каждой страсти ее естественное выражение в голосе, один из теоретиков нового направления писал, что «любовь требует нежного, страстного голоса; ненависть – строгого и резкого; радость – легкого, возбужденного; гнев – стремительного, быстрого, нечленораздельного; презрение – легкого, как бы насмешливого; удивление – потрясенного, наполовину умолкающего, наполовину слышного; жалоба – кричащего, сварливого, страдальческого». Но при всем многообразии голосовых оттенков всегда должен соблюдаться закон о благородном и ясном произнесении стихов. Ведь это был александрийский стих. Его строгий ритм и определял общий характер речи и требовал особой постановки голоса. Жизненные разговорные интонации считались не допустимыми.

То же можно сказать и серии условных жестов, передающих различные человеческие страсти. Они тоже были канонизированы и имели неизменную классическую форму: удивление – руки, изогнуты в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; отвращение – голова повернута направо, руки протянуты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба – руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру, исполняющему роль властителя; горе – пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу; порицание – рука с вытянутым указательным пальцем направлена в сторону партнера и т.д.

Спектакли были зрелищно однообразными. Но зрители приходили слушать декламацию, а не смотреть зрелище.

**Классицистическая трагедия** – трагедия, в соответствии с доктриной классицизма, творение величественное, благородное, проникнутое «интересами государства», политическими вопросами. Сюжеты классицистической трагедии полагалось заимствовать из истории, желательно античной, так, чтобы сюжет был общеизвестен, и зрители не отвлекались вопросом «что будет дальше?» — чем закончится действие, известно с самого начала, а интерес должен тем самым сосредоточиваться на нравственно-психологических мотивах поступков героев. Их поведение должно было представлять образцы нравственности: на подмостки не допускались никакие проявления насилия и низких чувств. Героями трагедии должны были быть герои, короли, военачальники, то есть люди исключительных достоинств, пользующиеся общественным признанием. Можно дать формулу классицистической трагедии: в основе ее конфликт чувства и долга, она обязательно соблюдает благопристойность, события в ней не столько прямо изображаются, сколько о них рассказывается, почему трагедия и носит риторический характер. Действие любой классицистической пьесы должно соответствовать правилу трех единств: места, времени и действия.

**«Комеді Франсéz»** (фр. Comédie-Française), известный также как Теáтр-Франсé или Францúзский Теáтр (фр. Théâtre-Français) — единственный во Франции репертуарный

театр, финансируемый правительством. Расположен в центре Парижа, в 1-м административном округе города, во дворце Пале-Рояль. Основан в 1680 году декретом короля Людовика XIV. Неофициальное название театра — «Дом Мольера», поскольку до учреждения «Комеди Франсез» во дворце Пале-Рояль выступала труппа Мольера (1661—1673 годы). После смерти Мольера в Париже существовало два театра — мольеровский «Отель Генего» и конкурировавший с ним «Бургундский отель», специализировавшийся на постановке трагедий. Декрет Людовика XIV, изданный летом 1680 года, объединил эти два театра. 25 августа того же года совместная труппа дала первое представление.

**Комедия** (др.-греч. κῶμ-ᾠδία, от κῶμος «праздник в честь Диониса» + ᾠδή / ᾠδή, ᾠδή «песня; ода») — жанр художественного произведения, характеризующийся юмористическим или сатирическим подходом, и также вид драмы, в котором специфически разрешается момент действенного конфликта или борьбы. Аристотель определял комедию, как «подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде».

**Комедия дель арте** (итал. commedia dell'arte), или комедия масок — вид итальянского народного (площадного и уличного) театра, спектакли которого создавались методом импровизации, на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления, с участием актёров, одетых в маски. В разных источниках также упоминается как *la commedia a soggetto* (сценарный театр), *la commedia all'improvviso* (театр импровизации) или *la commedia degli zanni* (комедия дзанни). Театр просуществовал с середины XVI до конца XVIII веков, оказав при этом значительное воздействие на дальнейшее развитие западноевропейского драматического театра. Труппы, игравшие комедии масок, были первыми в Европе профессиональными театральными труппами, где закладывались основы актёрского мастерства (термин комедия дель арте, или искусный театр, указывает на совершенство актёров в театральной игре) и где впервые присутствовали элементы режиссуры (эти функции исполнял ведущий актёр труппы, называемый *капокомико*, итал. *capocomico*).

**Крепостной театр** — в Российской империи до отмены крепостного права в 1861 г. частный театр дворянина, состоявший из крепостных актёров, принадлежавших ему на праве собственности. Выступала такая труппа где, сколько и как указывал хозяин, использовалась как в развлекательных, так и в коммерческих целях. Актёр крепостного театра был абсолютно бесправен, так как оставался крепостным и вместе со всей труппой мог по решению дворянина быть продан в другие руки, наказан, отправлен на тяжёлые работы. Репертуар, как правило, включал оперу, балет и драматические спектакли. О свободе творчества речи не шло, актёрский труд носил скорее принудительный и нередко временный характер. Уровень профессионализма актёров колебался от безвкуснейшей самодеятельности до достаточно сыгранного и известного коллектива

**Критический реализм в сценическом искусстве.** Основателем К.р. считают актёра М. С. Щепкина. Содержание своего метода, многочисленные раздумья об актёрском мастерстве Щепкин собирался изложить во втором томе автобиографических «Записок», но не успел этого сделать. Однако высказывания его о театре, искусстве актёра сохранились в памяти его учеников и близких, в письмах к друзьям и товарищам по сцене. Эти высказывания дают возможность представить взгляды Щепкина как единую стройную систему реалистического сценического искусства. В то время, когда актёров называли «комедиантами» и часто приравнивали к слугам, Щепкин первый возвысил голос в защиту театра и его жрецов, призывая не только публику, но и артистов чтить высокое искусство: «Театр для актёра — храм. Это его святилище. Твоя жизнь, твоя честь

принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твоя судьба зависит от этих подмостков. Отнесись с уважением к этому храму и заставь уважать его других».

Господствовавшей тогда театрализации чувств, слов и движений Щепкин противопоставил на сцене натуральность, жизненное правдоподобие создаваемого образа. По отзыву Герцена, он создал правду на русской сцене, он первый стал нетеатрален на театре, его воспроизведения были без малейшей фразы, без аффектации, без шаржа. Осмысливая свой опыт, Щепкин советовал актеру, чтобы достичь правдоподобия, сделаться тем человеком, в образе которого нужно выйти на сцену, а не подделываться под него. «Быть, а не казаться» — таков должен быть основной закон реалистического театра. Этому закону он неустанно следовал всю свою долгую сценическую жизнь. Щепкин призывал актеров отказываться от традиционных штампов в «представлении» на сцене того или иного персонажа и воссоздавать реальные человеческие характеры. При этом характер героя, по мысли Щепкина, должен изображаться актером в развитии. Еще один фактор в работе над ролью считал Щепкин очень важным. Определив правильные соотношения между персонажами пьесы, актеры не должны «переходить границ общей идеи», то есть в погоне за эффектными положениями не «выпячивать» одну роль в ущерб другим, нарушая авторский замысел. Соблюдение этого принципа Щепкин считал также обязательным условием сценического реализма и неукоснительно соблюдал его.

**Любительский театр** – разновидность театра, театр, состоящий из любителей театрального искусства, энтузиастов, антипод профессионального театра.

**Малый театр** — один из старейших театров России. Его труппа была создана при Московском университете в 1756 году, сразу после известного указа Императрицы Елизаветы Петровны, ознаменовавшего рождение профессионального театра в нашей стране: «Повелели мы ныне учредить Русский для представления комедий и трагедий театр...» Известный поэт и драматург М. М. Херасков возглавил Вольный русский театр при университете. Его артистами были учащиеся университетской гимназии. (Первым русским публичным общедоступным профессиональным театром по праву считается Волковский театр в Ярославле). Несколько десятилетий московская труппа, в которую входили драматические актеры, певцы, танцовщики и музыканты, возглавлялась частными предпринимателями, в том числе долее других и успешней всех антрепренером М.Е.Медоксом, выстроившим в 1780 году новый большой театр, получивший название Петровского (по названию площади, на которой находился). С 1806 года труппа Петровского театра перешла на казенный счет, в систему императорских театров, и стала называться Императорский Московский театр. Далее подробно можно прочитать на <http://www.maly.ru/pages?name=history>

**Меценатство** – деятельность мецената, лица, способствующего на добровольной и безвозмездной основе развитию науки и искусства, оказывающее им материальную помощь из личных средств.

**Московский театр «Современник»** — государственный драматический театр в Москве, находится в Басманном районе по адресу Чистопрудный бульвар, дом 19А. Театр основан в 1956 году группой молодых актёров — выпускников Школы-студии МХАТ. Лидером и первым художественным руководителем театра был Олег Николаевич Ефремов. Нынешним художественным руководителем является народная артистка СССР Галина Борисовна Волчек. Основателями театра были молодые актёры — Олег Ефремов, Галина Волчек, Игорь Кваша, Лилия Толмачёва, Евгений Евстигнеев, Олег Табаков, Виктор Сергачёв и другие, присоединившиеся к ним, выпускники Школы-студии Московского Художественного театра. Актёры собирались на добровольных началах, каждый участник занимал определённую должность. Так, по общему согласию,

руководителем стал Ефремов, а Табаков взял ответственность за организационную часть. Изначально актёрская студия взяла название «Студия молодых актёров», которое отражало демократический дух группы. Создание современного молодёжного театра стало своеобразным вызовом устаревшим и косным принципам МХАТ, постановки по произведениям современных драматургов которого, на тот момент почти не привлекали публику. Период оттепели и развенчания культа личности Сталина в 1956 году предоставили творческую свободу Ефремову и его соратникам, которые стремились по-новому взглянуть на проблемы современности. Так, Ефремов ценил этическую составляющую показываемых спектаклей, он старался оживить героев, приблизить их к зрителям. Постановки «Современника» были исполнены в жанре реализма с упором на психологизм. Некоторые критики с пренебрежением прозвали подход Ефремова «шептальным реализмом». Студия также отказалась от большинства классических произведений ради постановок современных авторов, например, Виктора Розова и Константина Симонова. Далее подробно можно прочитать на <https://sovremennik.ru/about/history/>

**Московский Художественный театр** — драматический театр, основанный в 1898 году Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Первоначально назывался Художественно-общедоступный театр. С 1901 года — Московский Художественный театр (МХТ), с 1919 года — Московский Художественный академический театр (МХАТ), с 1932 года — Московский Художественный академический театр СССР им. М. Горького. В 1987 году разделился на два театра, взявших себе официальные наименования: Московский Художественный академический театр им. М. Горького (сокращённо МХАТ имени М. Горького), который является правопреемником МХАТ СССР им. М. Горького, и новый театр — Московский Художественный академический театр им. А. П. Чехова (МХАТ им. А. П. Чехова). Далее подробно можно прочитать на <https://mxat.ru/history/>, а также на <http://www.mxat-teatr.ru/about/history>

**«Мочаловские минуты»** – кульминации артистического вдохновения. Мочалов практически никогда не вел роль ровно, чаще всего «из рук вон плохо», но в ходе действия он вдруг произносил две-три фразы, которые поражали зрителя и срывали гром аплодисментов. Зрители приходили на спектакль ради этих «минут». Однако, современники, отдавая должное масштабу его дарования, сходились во мнении, что он был зависим от «вдохновения», вне которого его творчество блекло. Белинский с восхищением отмечал, что он забывал в этот миг, где он находится и как его зовут, и бывал на постановках с участием этого артиста во многом именно ради «мочаловских минут». Во власти вдохновения тогда актер покорял присутствующих силой своей эмоции. Находясь под действием страсти, он становился «бурей», его глаза словно метали искры, голос становился мощным и ярким.

**Народная драма** — жанр фольклора, в котором прозаические и стихотворные (большой частью песенные) тексты получают игровое воплощение в действиях и мимике исполнителей. В России Народная драма зародилась на рубеже XVII-XVIII веков. Наибольшей популярностью пользовалась Народная драма «Царь Максимилиан», стержневым сюжетом которой является преследование царём-язычником Максимилианом своего сына-христианина. Широко известна была и Народная драма «Лодка», восходящая к инсценировке песни «Вниз по матушке по Волге» (2-я половина XVIII века), которая в процессе бытования дополнилась мотивами разбойничьего фольклора, сюжетами лубочной литературы. Отдельную группу составляют комические Народные драмы, в основе которых - вольное, осуждаемое в условиях повседневной жизни поведение (в т. ч. речевое), уходящее своими корнями в средневековую смеховую культуру карнавального

типа: «Барин», где Барин разбирает жалобы просителей, а затем покупает у откупщика коня и «удивительных людей». Для Народной драмы характерны смешение стиха и рифмованной прозы, патетического и шутовского стилей, широкое использование оксиморона, метатезы, комической игры слов. В представлениях Народной драмы отсутствовали кулисы, сцена, декорации; допускались диалоги актёров и зрителей; существенное значение имела импровизация. Первые записи Народных драм были сделаны в середине XIX века.

**Периодизация творчества Шекспира:** выделяется три периода творчества гения, которые показывают последовательное развитие таланта драматурга и упадок веры в то, что реальный мир когда-то будет к нему справедлив.

Первый период (1590-е гг.) называют оптимистическим, потому что он в это время пишет много комедий, которые характеризуются радостным восприятием мира, верой в счастье, любовь и человеческую порядочность. Здесь стоит выделить такие его произведения, как «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего». Многие из шекспировских комедий были экранизированы. Персонажи комедий – живые, многогранные, свободолюбивые и просто красивые. Женские образы ни в чём не уступают мужским, а в некоторых комедиях прописаны намного интереснее.

Второй период получил название «трагический». Он датируется 1601-1607 гг., характерной особенностью является то, что автор в этот период времени пишет, в основном, трагедии. Именно эти нелёгкие годы принесли ему мировую славу и известность, потому что тут – такие гениальные творения, как «Отелло», «Гамлет», «Король Лир» и т.д., которые были экранизированы во многих государствах. Трагедии Шекспира – это глубина философского восприятия мира, внутренние противоречия, раздирающие душу героя. Здесь Шекспир-мастер смог мастерски показать страдания умной, целеустремлённой личности, которая не в состоянии жить в конфликте с миром.

Третьим периодом принято называть 1608-1612 гг., которые раскрывают Шекспира как философа-романтика, поэтому не случайно, что некоторые исследователи называют его творчество и романтическим, и философским. Ярчайший образец – «Зимняя сказка», которая воспринимается исследователями творчества как разочарование действительностью и уход в фантастический мир сказок, в которых всё – по-другому, не так, как в жизни.

**Придворный театр** – разновидность театра, театр при царском дворе. Возникновение придворного театра в России было связано с процессом европеизации русской культуры. Этот театр появился в Москве при царе Алексее Михайловиче. Первое представление пьесы «Артаксерксово действо» (на сюжет библейской «Книги Есфирь») состоялось 17 октября 1672 года. Первые спектакли ставил пастор Грегори из Немецкой слободы, актерами тоже были иностранцы. Позже стали в принудительном порядке привлекать и обучать русских «отроков». Спектакли отличались большой пышностью, иногда сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и танцами.

**Производственная тема в драматургии** начинает активно развиваться отечественными драматургами с 60-х годов XX века, связана с художественным отображением социально-иерархических отношений «начальник – подчиненный». Изначально «производственные» пьесы считались соцзаказом, где главным было показать новый тип героя-труженика современного социалистического производства. Пьесы 70-х годов при всем своем различии жизненного материала сходны в главном: «в плодотворных попытках познать и художественно воплотить принципиальные черты нового героя, труженика современного социалистического производства». В пьесах 80-х годов производственные конфликты, выявляющие рабочий энтузиазм советского человека, строящегося на невыполнении плана, отсталости производства или халатности

работников, сходят на нет. Важными становятся человеческие отношения между работниками производства, их поступки и действия. К концу XX происходит спад производственной темы в драматургии, что связано с развалом производства, обороты набирает «политическая» драма. Но в XXI веке драматургию охватывает новый всплеск производственной темы, в которой на передний план выходят межличностные конфликты. Общественная ценность человека начинает измеряться не его деловыми качествами, а уровнем нравственности, вернее, безнравственности. Поскольку новая «производственная» пьеса показывает, что развивающийся социум нуждается не в думающем и ответственном человеке, а в работнике, способном отказаться от своих личных интересов, переступить через принципы, абсолютно подчинить личное интересам корпорации, «коллективному духу». Становится востребованным герой, который живет не в соответствии с нравственным законом, а в соответствии с корпоративной этикой.

**Режиссерская деятельность** – деятельность, направленная на создание гармонически целостного, обладающего определенным художественным единством зрелища (драматического или музыкального спектакля). На основе собственного замысла режиссёр, истолковывая пьесу, эстетически объединяет работу всех участников постановки, выявляет идейное содержание спектакля, его жанр и внешнюю форму, интерпретацию сценического пространства, ритм, мизансцену, возможности использования пределов сцены или эстрады, облик и характеристику персонажей. Режиссёр организует и согласует между собой все компоненты зрелища: творчество артистов, декорации, костюмы, музыку, освещение, звуковое оформление.

**Романтический актер школы Г. Модены.** Эпоха Рисорджименто требовала героико-патетического искусства. В театре для воплощения романтической драматургии нужен был романтический актер. А для этого требовалось создать новую школу актерского искусства, и прежде всего воспитать актера-трибуна, актера-гражданина. Новой, молодой Италии, сражающейся за свою свободу, нужен был актер, способный зажигать сердца, заражать зрителя романтикой героических чувств и подвигов. Такой актер должен был выходить на сцену для выражения своего идейного и нравственного кредо, быть актером глубокого и искреннего переживания. Задачу воспитания нового типа актера выполнил Густаво Модена (1803 - 1861). В личности Модены, во всей его многогранной деятельности особенно наглядно проявилась связь передового итальянского искусства с освободительным движением. Он был актером и революционером. Играя на сцене, обучая и воспитывая молодых актеров, участвуя в боях против австрийских полицейских, брошенных на подавление народных восстаний, Модена служил единому делу. Именно это придавало силу и убедительность его игре в драмах Альфьери, Пеллико и Мандзони. Театр был для Модены школой воспитания человека-героя. Искусство, несущее высокие идеи, должно быть правдиво и искренно. Актеры, сложившиеся под воздействием взглядов и творчества Модены, боролись с омертвевшими канонами классицизма, с холодной риторикой и наигранностью чувств, напыщенной декламацией и подчеркнута театральной пластикой. Высокая гражданственность, сочетание правды жизни с романтической окрыленностью – таковы были основные принципы школы Модены, определившие ее значение и в развитии реалистического актерского искусства. Под воздействием Модены сложились идейно-эстетические принципы школы актерского искусства, оказавшей глубокое влияние на развитие как итальянского, так и мирового театра. К ней принадлежали великие художники итальянской сцены Аделаида Ристори, Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини. В новых исторических условиях ее традиции продолжила и развила гениальная Элеонора Дузе.

**Русская классицистическая драматургия.** На середину 18 в. приходится становление русского классицизма. В классицистской трагедии пробовали свои силы

В.Тредиаковский и М.Ломоносов, но основоположником русского классицизма (да и русской литературной драматургии в целом) стал А.Сумароков, ставший в 1756 директором первого профессионального русского театра. Он написал 9 трагедий и 12 комедий, составивших основу репертуара театра 1750–1760-х. Сумарокову же принадлежат и первые российские литературно-теоретические работы. В частности, в «Эпистоле о стихотворстве» (1747) он отстаивает принципы, сходные с классицистскими канонами Буало: строгое разделение жанров драматургии, соблюдение «трех единств». В отличие от французских классицистов, Сумароков основывался не на античных сюжетах, а на русских летописях (Хорев, Синав и Трувор) и русской истории (Дмитрий Самозванец и др.). В этом же русле работали и другие крупные представители российского классицизма – Н.Николев (Сорена и Замир), Я.Княжнин (Рослав, Вадим Новгородский и др.). Российская классицистская драматургия имела и еще одно отличие от французской: авторы трагедий одновременно писали и комедии. Это размывало строгие рамки классицизма и способствовало разнообразию эстетических направлений. Классицистская, просветительская и сентименталистская драматургия в России не сменяют друг друга, а развиваются практически одновременно. Первые попытки создания сатирической комедии предпринял уже Сумароков (Чудовища, Пустая ссора, Лихоимец, Приданое обманом, Нарцисс и др.). Более того, в этих комедиях он использовал стилистические приемы фольклорных междоречий и фарсов – несмотря на то, что в теоретических работах критически относился к народным «игрищам».

**Скоморох**, согласно словарю В. Даля, — «музыкант, дудочник, сопельщик, гудочник, волынщик, гусяр; промысляющий этим, и пляской, песнями, шутками, фокусами; потешник, ломака, гаер, шут; зап. медвежатник; комедиант, актёр и пр.» Скоморохи были носителями синтетических форм народного искусства, соединявших пение, игру на музыкальных инструментах, пляски, медвежьё потеху, кукольные представления, выступления в масках, фокусы. Скоморохи были постоянными участниками народных празднеств, игрищ, гуляний, различных обрядов: свадебных, родильно-крестильных, похоронных[2]. «Скоморохи сочетали в своём искусстве мастерство исполнения со злободневным репертуаром, который включал шуточные песни, драматические сценки — игрища, социальную сатиру — глумы, исполняемые в масках и „скоморошьем платье“ под аккомпанемент домры, сопели, волынки, сурны, бубна. Скоморохи непосредственно общались со зрителями, с уличной толпой, вовлекали в игру». Известны с XI века. Особую популярность получили в XV—XVII вв. Подвергались гонениям со стороны церковных и гражданских властей.

**Система К. С. Станиславского** - “система должна быть не в голове, а в памяти ваших мышц.” Компоненты системы: 1.Работа актера над собой: а) работа над собой в творческом процессе переживания (развитие внутренних элементов психики, необходимых для творчества); б) работа над собой в творческом процессе воплощения (работа над физическим аппаратом). 2. Работа актера над ролью. 3. Этика Система не рецептура и не отмычка, нельзя обращать систему в справочник, где содержатся точные данные о том, как применить тот или иной прием, чтобы получить эффект. Умение слить в неразрывное целое самые высокие задачи искусства с простейшими и конкретными актерскими задачами - одно из важнейших свойств системы К.С. Станиславского.

**Система «перетворення» Курбаса** – система условностей, которую он назвал «системой пересоздания» – изменение реальности в искусстве – жизнь в формах искусства, а не искусство в формах жизни. Система «перетворення» – это образное проявление понятия события приемами театрального искусства. От актера требовалось превратить переживание в действие, понятие – в образ, подсознательное – в осязаемое и очевидное.

**Театр «Березиль»** (укр. «Березіль») — украинский театр-студия, основанный 31 марта 1922 году в Киеве, с 1926 в Харькове (ныне Харьковский Украинский академический Драматический Театр имени Т. Г. Шевченко). Сейчас название «Березиль» носит малая сцена этого театра. «Березиль» стал одним из первых украинских советских театров. Название театра происходит от украинского названия первого весеннего месяца — березень (март). Творческое объединение было основано на базе одной из групп коллектива «Молодого театра». Первое представление «Октябрь» (текст творческого постановочного коллектива) состоялось 7 ноября 1922 года. Работал как государственный театр с 1922 до 1926 в Киеве, а с 1926 — в Харькове (тогдашней столице советской Украины). Период жизни и становления театра в Киеве считают его «политическим» периодом, а харьковский период — философским. В состав труппы вошли: художественный руководитель и главный режиссёр — А. С. Курбас, режиссёры Б. Ф. Тягно, Я. Д. Бортник, Ф. Л. Лопатинский, В. М. Скляренко, Б. А. Балабан, Л. Ф. Дубовик, П. М. Кудрицкий, главный художник В. Г. Меллер, актёры А. М. Бучма, Н. М. Ужвий, А. И. Сердюк, М. М. Крушельницкий, Д. И. Антонович, И. А. Марьяненко, Л. М. Гаккебуш, В. Н. Чистякова и др.

Во время своего расцвета театр «Березиль» насчитывал 6 актёрских студий (три в Киеве и по одной в Белой Церкви, Умани и Одессе), около 400 актёров и сотрудников, режиссёрскую лабораторию (режлаб), музей театра (ныне Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украины в Киеве) и десять комитетов, в том числе и так называемый «психологически-технический» комитет, который применял методы прикладной психологии для разработки новых методов обучения актёров и режиссёров.

Каждая мастерская, помимо постоянного репертуара, имела своё особое задание и занималась поисковой работой в различных областях театрального искусства. В театре действовал мюзик-холл (спектакли «Шпана», «Алло, на волне 477!», «Четыре Чемберлена»), агитпроп. Было подготовлено серию «костюмированные истории» (спектакли «Жакерия», «Савва Чалый», «Король забавляется», «Заговор Фиеско»). Театр также издавал журнал «Баррикады театра». «Березиль» был смелым и крепким экспериментальным коллективом, в котором зажигались молодые таланты.

В своей декларации молодой коллектив объявил борьбу против рутины, штампа, косности. Он стремился преодолеть этнографизм натуралистически-бытового театра, создать театральное искусство, созвучное новой революционной эпохе, театр политической агитации, современной, яркой сценической формы. «Березиль» сосредоточил творческие усилия на поиске новых сценических средств. В отличие от «реалистичного» театра (идеи которого исповедовал Гнат Юра), Курбас эволюционирует в сторону авангардизма, экспрессионистичности, конструктивизма и необарочного символизма. Он делает упор на использовании простых декораций, на экономности в средствах, эрудиции актёров и целомудренности прозрачной мизансцены, к которым приобщают фотографию, кино и музыку. Режиссёр избегает копирования и не желает обращаться к российским перепевам западной культуры. Далее подробно можно прочитать на <http://www.theatre-shevchenko.com.ua/about/history.php>

**Театр корифеев** — первый профессиональный украинский театр. Открыто в 1882 году в Елисаветграде, и в этот год украинский театр отделился от польского и русского. Основателем театра стал Марк Лукич Кропивницкий, владевший всеми театральными профессиями. После него театр возглавлял Николай Карпович Садовский, который боролся за украинское слово и украинский театр во времена их запрета. С Театром корифеев также связаны имена Марии Заньковецкой, Панаса Саксаганского. Стиль синкретического театра, который объединял драматическое и комедийное действо с

музыкальными, вокальными сценами, включая хоровые и танцевальные ансамбли, поражал чисто народной свежестью и непохожестью ни на один существующий театр.

**Театр «Ленком»** или Московский государственный театр имени Ленинского комсомола — драматический театр, расположенный в Тверском районе города Москвы. Был основан в 1927 году как Театр рабочей молодёжи. В 1937-м его объединили с театром-студией Рубена Симонова, затем переименован в Московский государственный театр имени Ленинского комсомола. В 1948 году был награждён орденом Трудового Красного Знамени, в 1977-м — орденом Октябрьской революции. С 1973 года художественным руководителем и главным режиссёром театра является Марк Захаров. Далее подробно можно прочитать на <https://lenkom.ru/pages/theatrehistory>

**Триединая функция режиссера (по Вл. И. Немировичу-Данченко).** О творческой роли режиссера в спектакле В. И. Немирович-Данченко, в своей книге «Из прошлого», называет режиссера «трехликим существом», соединяющим в себе качества: 1) режиссера — толкователя, актера и педагога, помогающего исполнителю создать роль; 2) режиссера — зеркала, отражающего индивидуальные качества актера; 3) режиссера — организатора всего спектакля. Публика знает только третьего, потому что его видно. Он проявляет себя непосредственно во всей художественной ткани спектакля. Первые же две функции режиссера зритель не видит. Он видит только актера, который вбирает в себя щедро отданный ему труд режиссера. Для того чтобы быть толкователем роли и пьесы, нужна глубина и чистота идейной направленности в работе. Для того чтобы быть режиссером — актером и педагогом, нужно в первую очередь самому прочувствовать все оттенки внутренних и внешних ходов в роли. Нужно уметь ставить себя на место исполнителя, не забывая его индивидуальности, любя и развивая его творческие качества. Говоря о педагогике, Немирович-Данченко указывал на увлекательность и трудность этого дела. Задачи преподавания он видел в стремлении уловить индивидуальность, помогать ее развитию, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с мелким самолюбием, в умении просить, настаивать, требовать; с радостью и заботой следить за малейшими ростками всего живого, подлинного, приближающего актера к правде сценического самочувствия. Развивая в себе эти качества, режиссер сможет стать тем отшлифованным зеркалом, которое отражает любое тончайшее движение души актера, любую, чуть заметную ошибку.

**Учение о сквозном действии и сверхзадаче.** Учение является основой основ актерского мастерства, но, прежде всего, режиссуры. В этих понятиях заключена вся сущность системы Станиславского. Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть. **Сквозное действие** (К.С. Станиславский) – это та реальная, конкретная борьба, которая происходит в пьесе. В результате чего утверждается сверхзадача. Сквозное действие - это путь, по которому режиссер, актер идут к своей цели в спектакле, роли. Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу. Все характеры, мизансцены должны лежать на линии сквозного действия. Каждое сквозное действие имеет свое контрсквозное действие. **Сверхзадача** – хотение. Сквозное действие – стремление. Выполнение его – действие. Основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи, действия, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни. Это то, ради чего я, как режиссер, ставлю спектакль, что хочу изменить в сознании зрителя, какие чувства и мысли хочу вызвать в нем. Индивидуальная идея режиссера и актера.

**Фронтвые бригады (театры)** – профессиональные театральные коллективы в годы Великой Отечественной войны, выезжавшие с представлениями в части РККА и РККФ на фронтах и в прифронтных районах, военизированные учреждения в тылу

(эвакопункты, госпитали и др.). За годы войны артисты провели для советских воинов 1 миллион 350 тысяч спектаклей, концертов, творческих встреч — не было ни одной части, где бы ни побывали фронтовые театры и бригады.

Вместе с Красной Армией артисты прошли весь путь войны. В спектаклях и концертах фронтовых театров принимали участие национальные коллективы, артисты всех поколений, представители всех жанров.

К работе фронтовых бригад предъявлялись требования в духе военного времени: мобильность, готовность и способность выступать в непосредственной близости к передовой, играть везде — на палубах военных кораблей, под открытым небом, на аэродромах, в землянках, в блиндажах, на вокзалах, в агитпунктах, в медсанбатах, на лесных полянах, в оврагах.

Всего работало около 4 тысяч фронтовых бригад. Во фронтовых бригадах принимали участие 42 тысячи актёров, многие выступали на фронтах по 300 раз.

Кроме концертов, некоторые бригады создавали публицистические представления, подчиненные конкретной боевой задаче. Использовались отрывки из сочинений и речей государственных деятелей, сводки Совинформбюро, приказы Верховного главнокомандующего и эпизоды из новых военных пьес.

Для фронтового театра было написано около 700 одноактных пьес.

Вначале фронтовые театры и бригады не имели специального оборудования. Позже у них появились грузовики с откидными бортами, грим, костюмы, реквизит.

В репертуаре были и многоактные пьесы, их сокращали, чтобы действие не длилось более полутора часов. Программы фронтовых бригад строились по принципу сборного концерта: сценки, монологи, отрывки из драматических спектаклей, номера артистов цирка, сатирические скетчи, оперные арии, кукольные, чтецы.

**Фьяба** (итал. *fiaba* — сказка) — жанр итальянского театра и драматургии, созданный Карло Гоцци и полемически направленный против бытовой комедии Карло Гольдони и Пьетро Кьяри. Фьяба представляет собой трагикомическую сказку, в которой сказочный сюжет сочетается с диалектической импровизацией и буффонадой комедии дель арте. Для фьяб Гоцци характерны контрастные противопоставления добра и зла, смешение архаического литературного языка и повседневного венецианского диалекта. К известнейшим фьябам Гоцци относятся «Любовь к трём апельсинам» (1761), «Ворон» (1761), «Король-олень» (1762), «Турандот» (1762), «Зелёная птичка» (1765). Успех этих театральных сказок был ошеломляющим. Покорённый талантом Гоцци, Шиллер переделал «Турандот» для сцены Веймарского театра.

**Церковный театр** — театр, представления которого проходили под сводами храма и были наполнены религиозно-мистическими элементами. Христианская церковь, стремясь упрочить свои позиции, пыталась привлечь внимание обрядовыми представлениями, которые были насыщены религиозными и мистическими мотивами. Церковные представления на Руси появились в виде западных мистерий. Получив своих благодарных зрителей, чья любовь к зрелищам была приукрашена духовностью преподносимого действия, церковь надолго оттеснила на задний план все прочие сценические представления. Представления зачастую были приурочены к церковным праздникам. Элементы театрального действия стали появляться в обрядовых действиях тогда, когда они растеряли свою магическую сущность и стали просто воспроизведением события или имитацией действия, повествованием о том, как что-то когда-то происходило. Весь процесс сопровождался диалогами, ряженым и драматическим действием. Невзирая на тот, что театрально-зрелищные формы активно применялись, русская церковь не стремилась создать собственный театр.

**Шекспиризм** — идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Шекспиризм проявлялся в осознании художественных открытий английского драматурга, масштабности шекспировского изображения происходящего, в накале и титанизме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовместимого, прозы и стиха и т. п.

**Школьный театр** – разновидность театра, театр при учебных заведениях. В России в XVII в. школьный театр сложился при Славяно-греко-латинской академии, в духовных семинариях и училищах Львова, Тифлиса, Киева. Пьесы писались преподавателями, и ставились силами учащихся. Чаще всего это были пьесы на исторические или библейские сюжеты, а также аллегорические драмы, близкие европейским мифам. У истоков школьного театра стоял известный поэт, драматург, издатель и дидактик Симеон Полоцкий.

**Эпический театр** – тип театра, в котором всеми средствами сценической выразительности режиссер и актер стремятся разбудить в зрителе интеллектуальное, рациональное отношение к показываемому и стремление переделать порядок вещей. Основу восприятия зрителем эпического спектакля представляет сотворчество с интеллектуальным уклоном или соучастие.

**Эффект очуждения** – отдаление актера от создаваемого на сцене образа, в отличие от сиюминутного переживания в образе. Комплекс приемов в искусстве (гротеск, парадокс и др.), целенаправленно используемый для того, чтобы добиться художественного эффекта, при котором изображаемое явление предстает не привычным, очевидным, знакомым, а новым, незнакомым, «чужим». Понятие «эффекта очуждения» введено в эстетику Б. Брехтом, разработавшим его в своей театральной теории эпического театра и воплотившим в драматургической практике. По Брехту, О. вызвав у субъекта восприятия «удивление и любопытство» новизной угла зрения, рождает активную позицию по отношению к очуждаемой действительности.